

DAS HAIKU JOSE JUAN TABLADAS UND DER AUGEN-BLICK VON OCTAVIO PAZ

Tablada und das Haiku – Ein Grenzphänomen

Wenn Octavio Paz José Juan Tablada im Vorwort zu seiner Anthologie *Poesía en movimiento* als Transitionsfigur zwischen dem mexikanischen Modernismus und der Avantgarde (1966:10) oder später "uno de los iniciadores de la vanguardia en nuestra lengua" nennt ([1972]1987:323), so steht dies im Zusammenhang mit der 1919 mit dem Haiku einsetzenden lyrischen Produktion. In dieser vollzieht sich nach Paz ein Bruch gegenüber der vorangegangenen Dichtung, bei der Tablada nur als ein "adaptor inteligente de las modas y modos de su época" erscheint. Die Haiku-Dichtung von Tablada inspiriert sowohl die Estridentisten als auch die Contemporáneos, unter denen sich insbesondere Jaime Torres Bodet ausdrücklich auf Tablada bezieht¹. Trotz des unmittelbaren Einflusses auf die jüngere Generation von zeitgenössischen Dichtern und avantgardistischen Intellektuellen², die ihn z.T. direkt imitiert haben, wurde Tablada weder zur Kunstinstitution noch kam er über die Einschätzung als "poète mineur" hinaus. Vieles von der Produktion Tabladas ist "prescindible", sagt Paz([1972]1987:322), und so liegt seine Bedeutung, abgesehen von einzelnen gelungenen poetischen Momenten, eher in der dynamisierenden Wirkung auf die moderne Poesie als in der "Einheit" eines größeren poetischen Oeuvres ([1945]1987:320). Tablada ist eine Figur an der Grenze zwischen Tradition und Modernität, zwischen Gattungen und Stilen; ein Reisender und Abenteurer der Dichtung ([1945]1987:315), ein "hermano menor de Huidobro" ([1972]1987:325 und [1970]1987:338).

1 In: "Perspectiva de la literatura mexicana actual", *Contemporáneo*, núm.4/1928, zit. nach Gloria Ceide-Echevarría, 1967:81.

2 vgl. Kap. III in Ceide-Echevarría; auch Valdéz, 1972:V.

Mit diesen, in verschiedenen Epochen³ gleichbleibenden Einschätzungen wird Paz nicht müde, Tablada zu einem wichtigen Vorläufer seiner eigenen Dichtung zu erklären (z.B. 1966:9). In allen Aussagen wird deutlich, daß das Interessante nicht die ästhetische Qualität des Oeuvres Tabladas, sondern das Prinzip ist, das sich mit seiner Haiku-Dichtung herausformt. Dieses Prinzip ist eine moderne weltanschauliche und ästhetische Haltung, die mit dem Versuch verbunden ist, Elemente japanischer Philosophie und Ästhetik in die abendländische und erstmalig in die hispanische Kultur zu überführen⁴.

Wegen des nach nur wenigen Monaten Aufenthalt in Japan angenommenen japanischen Lebensstils wird Tablada als dekadent eingeschätzt⁵. Sein experimentierfreudiges und unstetes dichterisches Werk, das neben Haikus auch Ideogramme enthält, ruft widersprüchliche Reaktionen der Zeitgenossen hervor: Henríquez González Martínez, der mexikanische Modernist der ersten Stunde, nimmt Tablada genauso in seine Anthologie – mit dem Titel *Parnaso* (1920) – auf, wie auch der Estridentist Jorge Cuesta in seine *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928). Von diesem als "inquietador constante" (1985:94) bezeichnet, hat die zeitgenössische Kunstinstitution auf Tablada ablehnend oder mit Geringschätzung reagiert⁶. Dies erklärt vielleicht die ungewöhnlichen Schwierigkeiten bei der Publikation seiner Gedichte: z.B. wartet die mit dem späteren Herausgeber José María González de Mendoza bereits 1924 zusammengestellte Sammlung *Los mejores poemas* fast 20 Jahre auf die Drucklegung (Héctor

3 Die Titel der auch hier behandelten Schriften von Paz über Tablada lauten: "Estela de José Juan Tablada" ([1945]1987:313-321); "Alcance: *Poesías* de José Juan Tablada" ([1972]1987:322-325) und "La tradición del Haikú", erschienen in: *Signos en rotación*, Madrid 1971 ([1972]1987:326-345).

4 vgl. auch Barbara Dianne Cantella: "No cabe duda que el poeta mexicano recogió no sólo una breve forma poética, entonces de moda, sino también una estética implícita en el haikú" (1974:644).

5 Man ist ihm deswegen mit Mißtrauen begegnet, zumal Tablada, als politisch reaktionär, nicht in die allgemeine Linie der zeitgenössischen Intellektuellen paßt (er unterstützte die Diktatur von Huerta, schrieb eine "Epopeya nacional" für Porfirio Díaz). Nach der Revolution muß er Mexiko verlassen und geht nach New York.

6 Dies trifft etwa für Alfonso Reyes oder Pedro Henríquez Ureña zu. Für letzteren ist *Florilegio* – die erste (1899 erschienene und 1904 um den Teil "Musa japónica" ergänzte) Gedichtsammlung – zugleich das beste Werk Tabladas, er selbst ein "modernista desde sus comienzos" (1972:480).

Valdés, 1971:VI-X).Seine *Obras* schließlich werden erst 25 Jahre nach seinem Tod in die Sammlung des Centro de Estudios Literarios der UNAM aufgenommen.

Da Tablada eine Art Grenzgänger ist, weisen seine Texte Affinitäten zu europäischen Erneuerungsbewegungen auf, ohne jedoch irgendwelchen "Ismen" zugeordnet werden zu können. Er wird als der Dichter mit der größten Nähe zu Apollinaire⁷ bezeichnet, dessen *Calligrammes* er wegen der Möglichkeit, orientalische Kalligraphie zu einem Bestandteil der abendländischen Kultur werden zu lassen, begeistert aufgenommen hatte. Die Haiku-Dichtung von Tablada⁸ ist ein Beispiel dafür, daß sich in der Moderne das einseitige Rezeptionsverhältnis zwischen Lateinamerika und Europa im Sinne einer wechselseitigen Beeinflussung verkomplizierte: Als spanische Dichter wie Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado und später García Lorca in Spanien Haikus zu schreiben beginnen, scheint dies durch Tablada vermittelt worden zu sein (Paz [1970]1987:343)⁹. Natürlich war in Europa das Interesse für den Orient schon im 18. Jahrhundert geweckt worden, doch sieht Mexiko zu Beginn des 20. Jahrhunderts die orientalische Kultur unter einem anderen Blickwinkel (Ceide-

7 Schon in der sog. "modernistischen" Phase Tabladas sind starke Affinitäten mit dem Apollinaire der *Alcools* (1898-1913) erkennbar. Ich denke an Analogien z.B. von "Comedieta" (aus: *Poemas de Juventud*, 1892-1900) und Apollinaires "Crépuscule", die vor allem im ironischen Diskurs mit gleichen symbolistischen Motiven liegen.

8 Obwohl Haikus erstmalig vom englischen Dichter Chamberlain in die europäische Kultur eingeführt wurden, vermuten Paz (p. 336), Ceide-Echevarría (p. 23) und Page (1963:50), daß der erste Kontakt Tabladas mit der Haiku-Dichtung über französische Übersetzungen erfolgte (Tablada selbst widmet Edmond Goncourt sein Buch über den japanischen Maler Hiroshigé). Die unmittelbare Quelle seines Schreibens scheinen aber auch japanische Originaltexte (Paz [1970]1987:342) gewesen zu sein.

9 Aullón de Haro versucht dies selbstverständlich durch formalhistorische Argumente zu widerlegen: Antonio Machado hätte Haiku-ähnliche Kurzgedichte schon 12 Jahre vor dem ersten Haiku-Band geschrieben (vgl. 1985:44). Mit Tablada als Initiator der Haiku-Tradition in der hispanischen Kultur meint man aber nicht formale Aspekte, sondern den ersten konzentrierten Versuch, die Ästhetik Japans zu übertragen (zur Tradition des Interesses Mexikos für die japanische Kultur vgl. Aullón de Haro, 29-30).

Echevarría, 1967:21) als die zur gleichen Zeit in Spanien entstehende Haiku-Rezeption¹⁰.

Da Tablada ein "Inquietador" ohne das Pathos vieler Avantgardisten ist, kann er für den Gegenstand der Avantgarde Fragen aufwerfen, die über kategoriale Polemiken hinweg das Prinzip des "movimiento", der "perturbación" vielleicht in einer deutlicheren Art begreifbar machen, als die Geschichte der "Ismen" überliefert hat. Diese hat die Dynamik eher in starre Bilder übersetzt. Schon das allgemeine Verhältniß der Haiku-Dichtung zur traditionellen Ästhetik des Abendlandes verweist auf die mögliche Bedeutung dieser Entdeckung für das moderne Bewußtsein zu Beginn des Jahrhunderts: Das Genre des Haiku stellt sich formal in Opposition zu denjenigen literarischen Normen des Abendlandes, die zur vollendeten Versprachlichung¹¹, zur Exhaustivität des Bedeutens, zur Länge und schließlich zur Suche von Referentialität oder – mit der Avantgarde – deren Negation tendieren.

Die Tradition des Haikus

Das Haiku ist eine in Japan sehr verbreitete Gedichtform¹² von insgesamt 17 Silben, die sich auf 3 Zeilen (5-7-5 Silben) verteilen. Ein klassisches unter den bekanntesten Haikus zeigt die wichtigsten Eigenschaften:

10 Während für die spanischen Dichter der japanische Dreizeiler aufgrund der metrischen Analogie zu traditionellen Formen, wie der "seguidilla" (7-5-7-5) und der "copla", eine Rückkehr zu Überliefertem bedeutet (vgl. auch Aullón de Haro, 1985:58-59), ist das Haiku für den mexikanischen Dichter Tablada ein Bruch mit der Tradition in avantgardistischem Sinne (zur formalen Ähnlichkeit zwischen dem Haiku und spanischen Formen vgl. auch Paz, [1970]1985:343-344; Aullón de Haro, 1985:37-39).

11 Dies trifft auch auf spanische Formtraditionen zu, die für die Modernisten gerade im Hinblick auf ihre Exhaustivität noch Gültigkeit hatten (Ceide-Echevarría, 1967: 21). Deswegen ist nach Paz die konzentrierte Form des Haikus "avantgardistisch": "va precisamente en contra de la tradición latina, especialmente la española, que se complace en la 'ampliación'" ([1978]1985:178).

12 Auch in Japan ergeben sich Anfang des 20. Jahrhunderts Reformbewegungen. Shiki hat z.B. angestrebt, das Haiku von der automatisierten Praxis zu befreien (Jan Ulenbrook [1979]1986:181ff).

Der alte Weiher:
Ein Frosch, der grad hineinspringt –
Des Wassers Platschen...

Dieses Haiku stammt von Matsuo Bashō (1644-1694), aus der Blütezeit dieser Gedichtform, die sich im 13. Jh. aus dem Fünfzeiler – dem Tanka – herausbildet¹³. Die Verteilung der Silben mit dem "crescendo" in der mittleren Zeile ikonisiert eine parabolische Kurve und damit das Auf und Ab der Aufmerksamkeit vor und nach einem Ereignis. Dies ist allerdings keine adäquate Beschreibung des Inhalts dieses Haikus. Es ist zwar eine narrative Struktur vorhanden (Beginn-Ereignis-Ende), dieser fehlt jedoch ein Hauptmerkmal narrativer Texte, da die Endsituation zu keiner Veränderung führt¹⁴. Die Wiederholung der fünf Silben am Schluß bildet im Gegenteil ein Echo zur ersten Zeile, was im Original dadurch betont wird, daß sich die Laute innerhalb der letzten Zeile wiederholen. Es geht hier weniger um das Ereignis als um die akustische Impression, die von der Handlung des Frosches, dem Hineinspringen nämlich, erzeugt ist. Die Aufmerksamkeit ist konzentriert auf den Augenblick des Springens. Das "davor" existiert nicht primär als zeitliche Instanz, sondern als materielle Situation von Stille, Konzentration, Mysterium, von der sich der akustische Eindruck abhebt. Daß es nicht um ein Subjekt der Handlung geht, betont die syntaktische Struktur, in der die Nomina ohne wesentliche Dominanzen aneinandergereiht werden, während das Verb nur im Relativsatz steht¹⁵. Man könnte in der – wie es scheint – gelungenen deutschen Übersetzung die lautliche Komponente betonen, die mit den Alliterationen den akustischen Eindruck unter-

13 Für weitere Einzelheiten über Entstehungsgeschichte und Bedeutung von Tanka und Haikai-Renga in der japanischen Kultur vgl. Paz [1970]1987:330-331) und Juan Ulenbrook ([1979]1986:161-164).

14 Die Relevanz dieser Beobachtung scheint mir deutlich, wenn man bedenkt, daß in der Zen-Buddhistischen Weltanschauung das Schreiben von Haikús eigentlich mit einer narrativen Situation par excellence verbunden war: Mit größtmöglicher Konzentration verfaßt der Dichter einen Reisebericht über seine lange Pilgerwanderung. Doch nicht die Ereigniskette, sondern von Kausalität und Situation losgelöste Impressionen sind Gegenstand des Schreibens.

15 Eine reduzierte oder vage Syntax ist – den deutschen Übersetzungen von Jan Ulenbrook zufolge – ein auffälliges Merkmal sowohl von Bashō als auch von Buson (1715-1783). Syntaktische Vagheit ist auch ein Merkmal des "anaglifos", dessen Ähnlichkeit mit dem Haiku Aullón de Haro feststellt (1985:39ff).

streicht¹⁶. In diesem Haiku sucht Bashô nach dem unmittelbaren Sinneserlebnis, ohne dies in eine schon interpretative Struktur zu überführen und ohne das Erlebnis als kausale Folge zu deuten, wodurch Ursprung und Ende aufeinander bezogen werden könnten. Dies hat mit der Bedeutung des Erlebnisses im Zen-Buddhismus zu tun, das sich nur im Spiegel der jeweiligen Gegenwart abspielt (J. Ulenbrook, [1979]1986:172). Würde das Erlebnis einem System von zeitlich begründeten Bedeutungen zugeordnet, käme nicht das "Ding", sondern das eigene Interpretationssystem bzw. Vorstellungswelt und damit etwas Irreales zur Sprache. Die interne "Kohärenz" des Haikus ist eine Verdichtung nicht im Hinblick auf ein Ereignis, sondern auf das von interpretativen Mustern befreite Sinneserlebnis eines Augenblicks, wie in unserem Beispiel das reine Hörerlebnis.

In seinem Haiku-Essay erwähnt Paz den Aspekt der Zeit erstaunlicherweise nur beiläufig¹⁷. Seine Ausführungen sind eher eine Nachzeichnung traditioneller Gedanken zur Poetik, in deren Rahmen das Haiku als eine moderne Variante romantischer Literaturgenres erscheint¹⁸. Die Interpretation Paz' vollzieht sich parallel zu dem naheliegenden Paradigma der Mystik mit folgendem Unterschied: In der japanischen Haiku-Tradition herrsche nicht die Harmonie, sondern die dissonantische Perspektive, die auch die Moderne interessiere. Die Komplementarität extrem konträrer Prinzipien führe bspw. bei Bashô zu einer "visión de los contrarios" (333), in der auch das Schreckliche ironisch dargestellt werde¹⁹:

16 Angeblich lehnte Bashô die Variationen seiner Schüler zu "Der alte Weiher", nämlich das "Abenddämmern", "In der Einsamkeit" und "Die Nesselblüten" mit dem Argument ab, sie stellten eine narrative Einbettung und nicht das Hörerlebnis selbst dar. Die Variationen waren mittelbar, d.h. sie hatten die subjektive Stimmung und nicht das Betroffensein durch das akustische Erlebnis zum Ausdruck gebracht (Ulenbrook, 1979:171-172).

17 Nur als eine allgemeine Qualität der Dichtung Tabladas: "El ojo de Tablada posee una precisión extraordinaria y por eso son memorables las líneas en que recrea lo instantáneo" (op.cit., 324).

18 Z.B. wenn er auf die mystische "coincidentia oppositorum" verweist, wie sie im romantischen Fragment und der Hieroglyphe verborgen liegt: Es sind Augenblicke "de equilibrio entre la vida y la muerte. Vivacidad: mortalidad" (330).

19 Andere Beispiele, z.B. von Issa (1763-1827) gehen in die gleiche Richtung und nuancieren den Aspekt der ironischen Naturdichtung mit einer für Paz charakteristischen mexikanischen Note: "Hermanidad cósmica en la pena, comunidad en la condena universal, seamos hombres o insectos" (op.cit., 335).

Grausames Eis des Tümpels:
die Ratte überlistet
ihre durstige Kehle (333)

Mit Bashō²⁰ wird die ästhetische Struktur des Haikus zu einer spirituellen Praxis (332), die nicht Erkenntnis, sondern eine Form von "no-iluminación" (333) ist. Es scheint Tablada gelungen zu sein, sich diesem Konzept mit einer für die Haiku-Dichtung spezifischen "Objektivität"²¹ zu nähern:

Una objetividad casi fotográfica [...] En sus momentos más afortunados la objetividad de Tablada confiere a todo lo que sus ojos descubren un carácter religioso de 'aparición'.²² (339)

Mit der Übertragung dieser Tradition ins Spanische gelingt es Tablada, Paz zufolge, neue verbale und visuelle Assoziationen zu schaffen (339/340) und damit die schon in seinen modernistischen Werken (z.B. *Al Sol y bajo la luna*, 1918) vorhandenen Merkmale der Ironie und des umgangssprachlichen Stils²³ zu steigern.

Aus den Ausführungen Paz' im Haiku-Essay wird für mich nur das am Rande Erwähnte von Interesse sein, und zwar die Bedeutung des Augenblicks als Impression, als Nicht-Erleuchtung (330) – im Sinne der Buddhistischen Tradition –. Darauf möchte ich bei der Analyse einiger Haikus von Tablada eingehen und die Frage nach der Bedeutung dieser Form von Augenblickserfahrung in der abendländischen Moderne stellen.

20 Paz' Verehrung für diesen Dichter äußert sich auch in seiner Übertragung ins Spanische von Bashōs "Sendas de Oku" (mit E. Hayashiya, México 1957).

21 Vgl. auch Ceide-Echevarría (1967:30).

22 Neben der Mystik bedient sich Paz des Modells von "sensibilité" und "compassion" des ausgehenden 18. Jhs. in Frankreich, um das angeblich spezifisch Japanische zu bezeichnen: "A leer a Bashō, nuestra sonrisa es de comprensión y, no hay que tenerle miedo a la palabra, piedad. No a la piedad cristiana sino a ese sentimiento de universal simpatía" (333). Weiterhin kommt ein präromantisches Verständnis von "coeur" zum Ausdruck: "Es [el corazón japonés] algo que está entre el pensamiento y la sensación, el sentimiento y la idea..." (329).

23 Diese Stilelemente haben auch die allgemeine Einordnung Tabladas in die Gruppe postmodernistischer Dichter motiviert. Wie in *Los hijos del limo* polemisiert Paz auch im Haiku-Aufsatz gegen diesen, eine Überwindung des Modernismus implizierenden Begriff: Da Ironie und Kritik Bestandteil der Moderne sind, bedeutet die Kritik des Modernismus nicht ihre Überwindung, sondern eine aus der Moderne selbst entspringende Kraft.

Das Haikai²⁴ von José Juan Tablada

Treu dem klassischen japanischen Haiku geht es zunächst auch bei Tablada um den Augenblick der sinnlichen Begegnung mit der Natur. Dies erinnert an modernistische Prinzipien, wie "sensualismo" und "instantaneidad"²⁵. Der Haiku-Text Tabladas läßt aber darüber hinaus andere Akzente erkennen.

Augenblickserlebnis als Präsenz des Alltäglichen

Im Gegensatz zu modernistischer und symbolistischer Dichtung, in denen der melancholische Blick die Leere mit exzentrischen Korrespondenzen füllt, sind es hier einfache, minimale Bereiche der Natur, speziell aus dem mexikanischen Kulturraum, die zur Tuchfühlung angeboten werden. Die Umwelt wird zum Gegenüber einer im Text nur als Leerstelle präsenten Psyche oder schauender Instanz.

MARIPOSA NOCTURNA

i-Devuelve a la desnuda rama,
nocturna mariposa,
las hojas secas de tus alas!

Aus: *Haikáis de un día* (1919)

Dieses Haiku spielt mit der Korrespondenz zwischen dem Holz eines entlaubten Winterzweiges und der Farbe der Nachtfalter. Ihre Harmonie suggeriert dem Dichter eine Zusammengehörigkeit, die aber nicht vom schauenden Subjekt gesetzt ist, sondern vom geschauten "Objekt" erst vollzogen werden muß. Die Personifizierung der Nachtfalter unterstreicht die Aktivität des Objektes der Schau im Gegensatz zu einem dialogisch appellierenden Subjekt²⁶.

24 Zum Unterschied zwischen "Haiku", "Haikai" und "Hokku" vgl. Aullón de Haro, 1985:15 (Anm.).

25 vgl. bspw. Guillermo Díaz-Plajas Definition des Zeitbegriffs im Modernismus als "valoración instantánea de lo especial por obra de una aprehensión fulminante" (1966:254).

26 Es handelt sich um die fast identische Übertragung eines Haikus von Moritake Arakida (1473-1549). Vgl. Ceide-Echevarría, 1967:40.

EL SAUZ

Tierno saúz
casi oro, casi ámbar
casi luz²⁷ ...

LOS SAPOS

Trozos de barro,
Por las sendas en penumbra
saltan los sapos ...

In diesen Dreizeilern, die ebenfalls aus der Sammlung *Haikais de un día* (1919) stammen, wird die Sinnesebene der Visualität angesprochen. Entsteht im ersten Haiku das Sehereignis der Weide aus einem Auf und Ab der Farbnuancen und Lichtreflexe vom Edelmetall zum Halbedelstein – ein durch den dreimaligen Reiz erzeugter intensiver Eindruck, der aufgrund eines distanzierenden "casi" nicht zu einem "Bild" kristallisiert –, verlegt das zweite Haiku die gleiche Verbindung von Analogie und ironischer Brechung in andere Farben- und Stoffbereiche. Der Kontrast zwischen Bewegung (der Frösche) und Statik (des Materials: barro) betont den Augenblick, in dem der Sprung der Frösche ansetzt, was auch hier durch Metrik und Rhythmus ikonisch unterstützt wird.

Ein Beispiel aus der zweiten, 1922 mit dem Titel *El jarro de Flores* erschienen Haiku-Sammlung zeigt noch deutlicher die Beschaffenheit des visuellen Erlebnisses dieser Haiku-Reihe:

LIBELULA

Porfía la libélula
por prender su cruz transparente
en la rama desnuda y trémula...

Der visuelle Eindruck der Flügelbewegungen ist zwar ikonisch rekonstruiert (durch das Adjektiv "trémula" und die unterstützenden /l/- und /p/-Alliterationen), doch geht es um den Augenblick der Berührung zwischen der Libelle und dem Zweig (trémula), den Augenblick, in dem ein Lichtstrahl auf die Libelle fällt und die durchsichtigen Flügel wie ein transparentes Lichtkreuz leuchten läßt. Nicht das Bild als Ergebnis einer Wahrnehmung, sondern die Entstehung des Lichteindrucks ist die wichtige Dimension. Dafür sind die Syntax und die Wortwahl zwei Indizien: Das Hauptverb gleich zu Beginn

27 Bei diesem Haiku handelt es sich um eine der seltenen Fälle perfekter metrischer Korrespondenz mit dem japanischen Vorbild (Paz, ([1970]1987:339). Die meisten anderen haben bis zu 29 statt 17 Silben.

heißt "porfiar", d.h. die Libelle insistiert; intensiv wird der Augenblick vorbereitet, in dem das Bild selbst entsteht.

Die Haikus der ersten Sammlung und einige der zweiten können dominant als die Suche nach einem Augenblick der "Erscheinung" des Anderen gelesen werden. Es ist tendenziell eine von transzendentalen Bedeutungen losgelöste, reine Präsenz kleiner Dinge, die sich zur Schau anbieten, ohne daß sie zum komponierten Seherlebnis eines Subjektes werden. Tablada scheint damit dem japanischen Vorbild erfolgreich zu folgen. Mit der Übertragung in die abendländische Tradition verliert aber die einfache, alltägliche Gegenwartserfahrung des Haikus ihre "Unschuld" und wird bedeutsam im Verhältnis zum Intertext des Modernismus, als Differenz zu dessen metaphysischer Präsenzerfahrung und exzentrischem Wahrnehmungserlebnis. Solchermaßen führt die Haiku-Dichtung Tabladas zu einem Bruch mit dem Modernismus.

Ironische Brechung

In der 2. Haiku-Sammlung, *El jarro de flores*, die ich im folgenden an einigen Beispielen bespreche, wird die Ironie zum offenen Diskurs:

PANORAMA

Bajo mi ventana, la luna en los tejados,
y las sombras chinescas
y la música china de los gatos.

Die Korrespondenz, wichtiges Prinzip des Symbolismus, ist durch das prosaische Bild ironisch gebrochen und durch die Wiederholung der schrillen Laute karriert; eine Kakophonie, die an den Estridentismo denken läßt. Außerdem wirken die formal in Reihung angeordneten einzelnen Elemente des "Panoramas" dissoziierend gegenüber der vermeintlichen Einheit von Titel und der Katzenkonzert-Szene im Mondlicht. Dieses Haiku entspricht der Benennung für die zweite Haiku-Sammlung, die Tablada mit "Disociaciones líricas" – im Gegensatz zu "Poemas sintéticos" für die erste Serie – vergibt. Die zweite Haiku-Sammlung realisiert die "ruptura" in verschiedenen Formen. Ironie als kritischer Umgang mit Kultur und das Zitat als mystifizierendes Werkzeug sind bspw. dominante Elemente der letzten Haikus dieser zweiten Serie.

UN MONO

El pequeño mono me mira...
 ¡Quisiera decirme
 algo que se le olvida!

Die Momentaufnahme des Blickes eines nicht ohne Zärtlichkeit angesprochenen Affen thematisiert das Fehlen eines Inhaltes hinter dem Zeichen der Kommunikation. War im Haiku der "Mariposa nocturna" in der ersten Serie noch eine Hoffnung auf Entsprechung zwischen Seherlebnis und Objekt durch den Appell ausgedrückt, ist hier das Bewußtsein des Bruchs schlicht und ironisch kommentiert. Der Blick als Brücke zum Anderen wird – provokativ durch das menschenähnliche Tier – mystifiziert. Es bleibt Sympathie gegenüber dem Ebenbild des Menschen; ein Mensch ohne Gedächtnis, das als Subjekt der Kommunikation auftritt. Zu beachten ist auch hier die Betonung des aktiven Erblickens des Anderen in Kontrast zu einem nun zum Objekt gewordenen lyrischen Ich.

Dissonantisch-ironische Metaphern haben eine mystifizierende Wirkung im Hinblick auf die Augenblickserfahrung selbst:

12 P.M.
 Parece roer el reló
 la medianoche y ser su eco
 el minuterio del ratón.

Die Metapher des Zahns der Zeit ist ein interkulturelles Symbol für die Repräsentation der zerstörischen Wirkung der Zeit. Mit dem Rattenvergleich für einen so spezifischen Augenblick wie die "magische" Mitternacht bedeutet dieses Haiku eine Degradation transzendentaler Werte dieses Augenblicks. Auf das konkret materialisierte Zeichen (/r/-Alliterationen) konzentriert sich die Aufmerksamkeit: Die Ratte nagt an der Bedeutung der Zeit. Übrig bleibt die echoartige Wiederholung der akustischen Präsenz des Augenblicks im mitternächtlichen Glockenschlag der Uhr.

Die letzten zwei Haikus der Sammlung haben schließlich eine persönliche bzw. eine soziale Relevanz. Tablada bedient sich des Zitierens von Klischées als kritisches Mittel und kehrt mit diesen

Haikus, die wie das Zitat von Epigrammen²⁸ wirken, zu einem eher konzeptualistischen Diskurs zurück:

LA CARTA

Busco en vano en la carta
de adiós irremediable
la huella de una lágrima.

IDENTIDAD

Lágrimas que vertía
la prostituta negra
iblancas, como las mías!

Diese Beispiele, die einen Bruch gegenüber dem rein impressionistischen Verständnis der ersten Haiku-Sammlung darstellen, teilen mit dieser jedoch die Tendenz, von einem übersteigerten Ästhetikbegriff Abstand zu nehmen. Die Verwendung des Klischees in diesen letzten Beispielen ist eine distanzierende Geste gegenüber dem Pathos eines sozialen und sentimental Themas. Die Referenz in "La Carta" ist das unauffindbare Zeichen eines Zeichens, das auf Verlust deutet, ebenso wie bei "Identidad" die Unterschiede der Rassen in der Trauer (lágrimas) verblassen. Die ikonisch erzeugte Referenz verweist in beiden Fällen auf das "blanco", auf Leere hin.

Die Bildlichkeit des Haikus: Präsentation und Leerstelle

Die Studien zum Haiku Tabladas lassen insgesamt die Frage unbeantwortet, was eigentlich das Spezifische dieses Genres im Hin-

28 Die letzten Haikus ähneln mehr den *Greguerías* von Gómez de la Serna, der den Unterschied zum Haiku folgendermaßen charakterisiert: "Si la Greguería puede tener algo de algo es de 'kaikai', pero es 'kaikai' en prosa, así como es una kasida menos amorosa que la kasida. El Oriente y el Occidente se abrazan en la greguería." (1962:35). Die Greguerías wie die Epigramme, gehören zur konzeptualistischen Tradition Spaniens. Den Unterschied zwischen Epigramm und Haikú hat bereits sehr früh Jorge Carrera Andrade in *Microgramas* (1940) beschrieben (zit. nach Ceide-Echevarría, 1967:16-17; vgl. auch Aullón de Haro, 1985:41).

blick auf die Avantgarde ist²⁹. Unbefriedigend bleibt insbesondere der allgemein gehaltene Hinweis auf die Konzentration der Form und den Kult des Augenblicks. Beides charakterisiert nicht eine etwaige "differentia specifica" des Haikus, sondern vielmehr das Merkmal von Dichtung schlechthin³⁰. Wenn das Haiku einen dynamisierenden Effekt auf die Moderne hatte, ist der Grund hierfür wahrscheinlich in seiner Bildlichkeit zu suchen. Zu fragen ist nach der Art des ikonischen Prozesses im Haiku im Vergleich mit einem strukturell entgegengesetzten poetischen Verfahren, der Textmetapher, der unbeschränkten Herrscherin aller Avantgarde-Manifeste.

Die regelrechte "Metaphersucht"³¹, wofür die Kühnheit der Metaphern bei Creacionisten oder Ultraisten oder der Bruch des Assoziationsablaufes in der parodistischen Montagetechnik – etwa der Estridentisten Mexikos – Beispiele sind, stellt die Endstufe einer mit dem Modernismus beginnenden Erfahrung der in Frage gestellten Äquivalenz zwischen Sprache und Welt dar. Die Avantgardisten suchen Sprachen, die gegen die im Verhältnis zum inneren Ereignis bedeutungslos gewordene äußere Welt neue Bedeutungen und damit neue Welten konstituieren. Die Metaphern sind ausgewählte Mittel zu dieser Erneuerung. Eingebettet in bizarren Kontexten und im weiteren Text auf der Basis von syntaktischen Stützen textübergreifend fortgesetzt³², erzeugt jede Metaphorik Modelle von Wirklichkeit (Borsò, 1985:12-16).

Wegen der Kurzform und der Fragmentierung ist erstmals festzustellen, daß Modellierungen bei den Haikus Tabladas von sekundärer Bedeutung sind – Metaphorik wie im Haiku der Uhr ist selten –. Die

29 Ceide-Echevarrías strukturelle Analysen der Haikus Tabladas gehen nicht über das allgemeine Bild einer modernistischen Dichtung hinaus, wie sie z.B. Guillermo Díaz-Plaja definiert; u.a. "captación cromática, sensaciones, superposiciones pictóricas, tensiones etc." (1966:232-234)

30 In *Grundbegriffe der Poetik* (1946) bezeichnet z.B. Emil Steiger Dichtung als Widerspiegelung der Wirkung des Augenblicks auf die Sensibilität.

31 Gómez de la Serna zitiert bspw. in seinem Vorwort zu *Total de Greguerías* Bretons berühmte Hymne an die Metapher: "Sólo nos apasiona el trinquete analógico; sólo por él podemos actuar sobre el motor del mundo" (1962:27).

32 Riffaterre zufolge, läßt sich die Ähnlichkeitsstruktur – trotz der Brüche und Dissonanzen wie im surrealistischen Text – teilweise mittels einer "gymnastique de comparaison", doch rekonstruieren (1969:56). Riffaterre sieht in der "métaphore filée surrealiste" eine mimetische Funktion (59/60), die durch die Arbitrarität der Vergleiche auf sich selbst verweist: "Le lecteur ne peut qu'y voir une manipulation arbitraire de la réalité" (59).

Bildlichkeit organisiert sich eher nach einzelnen Impressionen als nach komponierten Bildern und die ikonische Struktur des Haikus steht in der Spannung zwischen der metaphorischen Kohärenzbildung und der Fragmentierung des einzelnen ikonischen Impulses. Innerhalb der Haiku-Sammlungen ergeben sich zwar thematische Strukturen, wie bspw. die Tageszeiten in *Haikais de un día*; der Lektüreprozeß tendiert aber in gleichem Maße zur Vereinheitlichung und zur Rekonstruktion der linearen Zeit wie zu deren Zerstückelung, zu der die Bindung der Aufmerksamkeit an das einzelne Detail und den Erfahrungsaugenblick einlädt.

Wegen der damit gebotenen Möglichkeit der Dissoziation von Referenzbildern hat die Moderne insgesamt eine Vorliebe für die Kurzform. Darauf scheinen auch einige Kommentare von Gómez de la Serna zu seinen *Greguerías* (1929) hinzudeuten: Zum Beispiel interessieren ihn Metaphern nicht etwa, weil sie neue Korrespondenzen zwischen Disparatem schaffen, sondern vielmehr, weil durch das Herstellen von Bezügen unter disparaten Sachverhalten die Relativität der Dinge und der Referenzbeziehungen, deutlich wird³³.

Das impressionistische Ikon – wenig gestützt durch narrative Zeitstrukturen – konzentriert die Aufmerksamkeit auf das Jetzt eines entstehenden (Seh-)Impulses. Die Leerstelle verlagert die referenzielle Kohärenzbildung in den intertextuellen Diskurs, dessen Referenz Texte sind. Das Haiku legt somit eine Präsenzerfahrung nahe, während die intertextuell konstruierte Referenz in die Distanz gerückt wird. Die Nähe der Dingwelt einerseits und die Distanz im Bedeutungsprozeß andererseits stehen sich gegenüber. Dieses sich im Haiku herausformende Prinzip ist für die Dichtung von Paz kennzeichnend:

33 "La metáfora es, después de todo, la expresión de la relatividad. El hombre moderno es más oscilante que él de ningún otro siglo, y por eso más metafórico." (1962:26) und "No creo en las metáforas en fila sobre una cosa, esas astutas imágenes ocurridas en largo momento sobre un solo motivo, porque eso es antiarte y solo alarde intelectual./Una imagen, dos imágenes, hasta tres en la mañana de los hallazgos, pero no unidas a las otras dos o tres de la tarde y de ningún modo a las de la madrugada." (1962:31)

Der Kult des Augenblicks bei Octavio Paz

Vereinzelt, aber immer wieder, treten im Werk von Paz Reminiszenzen an Tablada³⁴ auf, sowohl in der formalen Struktur³⁵, wie auch in Form von thematischen Momenten³⁶. Paz selbst versteht sich als Leser von Tablada, wenn er eine intertextuelle Beziehung nicht nur als Zitat praktiziert, sondern auch in seinem Gedicht "A Juan Tablada" zur strukturellen Dominante³⁷ werden läßt. Dabei wählt Paz diejenigen Haiku-Zitate, in denen Augenblicke in Form von Spannung zwischen Statik und Bewegung entstehen.

Die Beziehung Paz' zur Zeit und zum Kult des Augenblicks ist in der bisherigen Forschung weniger mit der Haiku-Dichtung in Verbindung gebracht worden. Am Beispiel eines Fragments aus *Piedras Seltas* (1955) lassen sich meine bisherigen Überlegungen fortsetzen. Schon der Titel der Sammlung verweist auf das Prinzip einzelner Bilder – hingeworfene "Steine" –, losgelöst und verstreut innerhalb des textinternen Diskurses. In der Tat präsentiert sich der Text wie einzelne voneinander unabhängige Momentaufnahmen, von denen wir die zweite betrachten wollen:

34 Nicht nur die Haikus, sondern auch die späten Gedichte Tabladas haben auf Paz Eindruck gemacht. Vgl. bspw. "El ídolo en el atrio" mit dem Anfangsvers "Una piedra del sol" sowie auch die Stadtgedichte, auf die Paz etwa in *Vuelta* (bspw. "Nocturno de San Ildefonso") Bezug nimmt.

35 Ceide-Echevarría schließt in die Besprechung der Haikus der Gruppe um die Zeitschrift "Taller" auch kurze dreizeilige Strophen von Paz (z.B. "Piedras sueltas") ein. Besonders die prägnante Bildlichkeit soll dem Haiku nahekomen (1967:98).

36 Z.B. das stets zitierte Fragment (vgl. auch Xirau, 1974:30) aus "Apuntes del insomnio" (in: *Condición de nube*, 1944): "Roe el reloj/mi corazón, buitre no, sino ratón". Ceide-Echevarría (1967:98f) macht zurecht darauf aufmerksam, daß der Einfluß Tabladas auf Paz z.T. über Villaurutia wirksam wird, der selbst Verehrer von Tablada und Verfasser von Haikus war ("Suite del insomnio" aus *Reflejos*, 1926).

37 Aus: *Días Hábiles* (1958-1961). Das Gedicht besteht aus 6 Strophen à 2 Versen und 5 spatialisierten Zeilen. In den Strophen folgt jeweils dem ersten Vers ein Zitat (in Kursiv) aus den Haikus. Das heraklitische Moment der Bewegung in der Statik ist ein Thema ("Agua y tierra en tí combatían/Tierno saúz casi ámbar casi luz; Tierra te quedabas y agua te ibas/*Estalla en astillas tu grito de vidrio*;" sowie die entstehende Impression ("En mitad del salto inmóvil oías/*Notas del Angelus y música china de gatos*").

Das Prinzip der Zerstreuung von Bildern in "Piedras sueltas" wird ab *Ladera Este* zum Experiment mit der syntagmatischen Pause. Man interpretiert dies im allgemeinen nach der Selbstdeutung von Paz als die Öffnung des Textes gegenüber dem aktiven Mitwirken des Lesers, den Paz in "Blanco" zum thematischen Merkmal macht (Fein, 1986:171). Ich möchte die Spatialisierung mit der Frage der Zeit verbinden und wähle dieses Textfragment, weil der Intertext Tabladas vielfach zur Sprache kommt: zunächst in Form der im Gedicht "A Tablada" thematisierten Phänomenologie des Augenblickes als Bewegung in der Statik.

In diesem Fragment geht es um die Erfahrungsmöglichkeiten mit dem Augenblick des Fluges eines Kolibris, ein mit bloßem Auge unmögliches Unterfangen angesichts der äußerst hohen Schlaggeschwindigkeit der Flügel, die es dem kleinen Vogel ermöglicht, "scheinbar in der Luft zu stehen". Die sprunghaft versetzte Anordnung erlaubt, durch die kinetische Energie einer Pendelbewegung den "instante" zu erleben, in dem sich das scheinbar Statische bewegt. Alle Lektüreformen spielen damit: Man liest die linke Spalte und sieht die Statik (*Quieto/en el aire/en el instante*), die zum Erlebnis der Bewegung wird, sobald man sie linear liest, wobei die Graphik die Linearität als Unterbrechung erfahren läßt. Das visuelle Ikon des Kolibris, ein im wesentlichen durch die Spatialisierung erzeugtes Ikon, bleibt ein Text, in welchem das visuelle Ikon aus dem semantischen Zusammenspiel der einzelnen Textspalten resultiert. Das blitzartige Entstehen des Ikons "colibrí" ist gleichsam eine metaphorische Allusion an philosophische Diskurse: Semantisch stehen sich systematisch ein affirmativer und negierender Block gegenüber; ein Paradoxon, das nicht durch eine Synthese aufgehoben wird, sondern schon als Ikon des Kolibris paradoxe Bedeutung hat: Zur Phänomenologie der Wahrnehmung dieses tropischen Vogels gehört, daß er nicht durch ein Bild eingefangen werden kann: kaum sieht man ihn auf einem Zweig, schon ist er in der Luft; der Blick kann seiner nicht habhaft werden – dies scheint das Fragment vermitteln zu wollen. Die ikonisch vergegenwärtigte Anschauung des realen Ge-

genstands ist als Text³⁹ gleichsam eine metaphorische Problematisierung des Sehens an sich. Die Wahrnehmung ist – durch das Ikon – präsent, ebenso stellt sie eine Täuschung dar.

Die graphische Pause bewirkt einen speziellen Lektüreeffekt. Als syntagmatische Unterbrechung von Teleologie und Diskursivität des Bedeutens erzeugt sie gleichsam eine paradoxe Form von Kommunikation: Die Pausen sind die sinnlich erfahrbare Präsenz der weißen Seite und Zeichen für referentielle Leere. Sie sind Ikone für Stille, wo der Text klangliche und sinnliche Präsenz nahelegt; sie sind Schweigen, wo die intertextuelle Sinngebung aus der Leerstelle von Bedeutungen wimmelt. Dies könnte eine Folge der Anregungen aus der japanischen Kultur sein, für die Paz auch das Noh-Theater anführt (1985:178) – die Präsenz von Körpern, die gleichsam extrem stilisierte Zeichen sind und die für den sensitivierten Zuschauer in den gedehnten Pausen zwischen Bewegungen extrem bedeutsam werden; ein Weg, auf den sich die Modernität hinbewegt, der mit den ironischen Durchbrechungen beginnt und zu den Unterbrechungen des "silencio" in den Pausen führt⁴⁰.

Die Beziehung zu Bild und Augenblick, wie wir sie im Haiku beobachtet haben, findet sich bei Paz als Praxis des zerstreuten Bildfragments und in der späten Dichtung als Spatialisierung wieder. Nach "Blanco" arbeitet Paz programmatisch an diesen Rezeptionsbedingungen⁴¹. Die Spannung zwischen Statik und Dynamik, zwischen Evidenz des Augenblicks und Illusionscharakter der erzeugten Präsenz setzt den Leser vor ein unlösbares Paradoxon: Das Deuten

39 Das graphische Gebilde gibt hier nicht irgendeinen Gegenstand der Außenwelt direkt wieder, wie etwa die Figurengedichte der *Capilla aldeana* von Huidobro. Vgl. hierzu Wentzlaff-Eggeberts Unterscheidung zwischen letzteren und den "Calligrammes" nahen Textbildern Huidobros, etwa aus dem Gedichtband *Horizón carré*. Bei letzteren "werden die wichtigsten semantischen Merkmale bildlich umgesetzt, nicht ein bestimmter Gegenstand abgebildet" (1986:100).

40 "El silencio se apoya en la palabra y por ella se vuelve significación - una significación que las palabras no pueden ya decir. El poeta no tiene más remedio que escribir – con los ojos fijos en el silencio" (1966:34).

41 Jean Francos Analyse der Funktion der Verräumlichung der Dichtung und der Pausen scheint mir im wesentlichen Paz' eigene Einschätzung zu wiederholen: "blanco" sei eine (mystische) Initiation der Lektüre für den Sprung in die poetische Kreation (1974:75-76), das Weiße sei "indicio material de la 'otredad'" (77); Mittel zu einer "inesperada asociación" (82), eine "ars combinatoria" in "Discos visuales", was schließlich in "Blanco" mit dem "libro de las mutaciones, el Y-Ching" vergleichbar wird (84/85).

wird zu einem "puente colgante entre historia y verdad"⁴², zwischen zwei Augenblicken, der präsentischen Erfahrung und der, die der Dichter begehrt (Fein: 1985:154). Der Leser muß nicht zwischen Beginn und Ende der Brücke wählen. "Piedras sueltas" sind verstreute Impressionen, denen der Leser als Flaneur zufällig begegnet, so wie die zufällig angeordneten Haikus einer Sammlung oder die Bilder eines Photoalbums, wenn die Hand ziellos darin blättert. Diese einzelnen Augenblicke ergeben aus sich keine Chronologie. Der Blick des Lesers setzt sie jeweils von neuem anders zusammen. Die Komposition ist nicht mehr in der Hand des Textes, sondern sie ist jenem radikalen "movimiento" ausgesetzt, das Modernität heißt⁴³ – wie von Tablada schon gesagt worden war:

Todo depende del concepto que se tenga del arte. Hay quien lo cree estático y definitivo; yo lo creo en perpetuo movimiento y en continua evolución como los astros y como las células de nuestro cuerpo mismo. La vida universal puede sintetizarse en una sola palabra: movimiento. El arte moderno está en marcha, y dentro de él la obra personal lo está también sobre sí misma, como el planeta, y alrededor del sol. (zit. nach J.M. González de Mendoza, S. XVI).

Avantgarde und Augenblick

In *Los hijos del limo* führt Paz die Überlegungen zur *Poesía en movimiento* (1966), wo er Dichtung – im Sinne der Philosophie des Y-Ching – als ewigen Bruch der Tradition, d.h. "tradición de la ruptura" interpretiert, auf die Zeitproblematik zurück und distanziert sich vom Begriff des "cambio", der im wesentlichen die Position von 1966 begründete⁴⁴. Die in *Los hijos del limo* vorgelegte Kritik an der Zeitkonzeption des Surrealismus geht davon aus, daß die "poética del

42 Paz, zit. nach Fein, 1986:167.

43 In *Poesía en movimiento* hatte Paz das moderne Werk als "obra abierta" (1966:10) bezeichnet – ohne Hinweis auf Umberto Eco's *Opera aperta* (Milano: Bompiani, 1962; 1965 auf Französisch erschienen). Obwohl einige Gemeinsamkeiten mit Eco existieren, wie das Interesse an John Cage und an dem Einfluß der japanischen Kultur auf letzteren (vgl. Paz, z.B. 1966:24-25 bzw. das Gedicht "Lectura de John Cage" aus *Ladera Este* (1962-1968)), legt Paz den Akzent auf die Rolle des Lesers als Schaltstelle der Dynamisierung des modernen Textes, und nicht auf die Vieldeutigkeit: "En el segundo caso (obra abierta) hacemos algo más que recibir e interpretar: intervenimos directamente y, en verdad, nos servimos de la obra como de un trampolín" (1966:10).

44 Vgl. die Analyse von "Los hijos del limo" bei Schulz-Buschhaus (1988).

cambio" und die damit verbundene Utopie des Neuen auf einer teleologischen Konzeption der Zeit gründet. Sie richte den Blick auf die Zukunft. Damit vergesse diese Poetik die Präsenz des Erlebens: "En el nombre del futuro se completó la censura del cuerpo con la mutilación de los poderes poéticos del hombre" (1974:203). Als Konsequenz kommen diejenigen historischen Avantgarden, die sich diesem Programm verschrieben haben, nicht nur zu einem Ende, sondern sie erstarren in der Geste der Konservierung etwaiger erreichter Werte (1974:197). Im Gegensatz dazu enthält, Paz zufolge, der hispanoamerikanische Modernismo mit der "Metaironie"⁴⁵, die Baudelaire eingeleitet und Mallarmé radikalisiert⁴⁶ hatte, noch einen Impuls, eine Energie, deren kritische Komponenten Momente der Postmoderne⁴⁷ präfigurieren.

Zu Paz' Einschätzung der Moderne als ein über die historische Avantgarde hinausgehendes Moment führten auch die hier angestellten Überlegungen. Problematisch scheint mir aber die Argumentation von Paz, wenn er die Möglichkeit des Wechsels oder eines Bruchs von einer ursprünglich bei Baudelaire angesetzten Moderne historisch-hermeneutisch ableitet, um sie dann vom Kriterium der Metaironie aus positiv oder negativ zu beurteilen.

Die "poesía del instante", die Dichtung von Paz, lädt zu einer anderen Art von Lektüre ein; einer Lektüre, die über die urteilende Festlegung auf historische "Ismen" hinausgeht. Im Spiegel der Provokation einer anderen Umgangsform mit Zeit wird der poetische Augenblick nicht mehr als eine Brücke zu Anderem – Neuem, Besserem – verstanden, sondern wirkt als ein Sprungbrett zu einem

45 "La ironía consiste en desvalorizar al objeto; la metaironía no se interesa en el valor de los objetos, sino en su funcionamiento. Ese funcionamiento es simbólico" (1974:155). Mit Baudelaire beginnt eine Ironie, die sich auf die symbolische Beziehung zwischen Dingen und Subjekt bezieht.

46 Mit dem Symbolismus im modernen Sinn Baudelaire beginnt die Aushöhlungsarbeit der referentiellen Sicherheit des Zeichens. Folgendes Zitat aus *Los hijos del limo* dürfte eine der Stellen sein, aus denen die Vermutung entstand, Paz habe sich in diesem Buch dem französischen Poststrukturalismus (insbesondere im Sinne der "Différance" von Derrida) verschrieben: "El mundo pierde su realidad y se convierte en una figura de lenguaje. En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original (...). Pero no es Baudelaire, sino Mallarmé, el que se atreverá a contemplar ese hueco y a convertir esa contemplación del vacío en la materia de su poesía (1974:106). Vgl. auch S. 111.

47 Hier gemeint in postindustriellem, poststrukturalistischem Sinne, als "poesía de la postvanguardia" (1974:194).

Moment zwischen Präsenz und Abwesenheit, Nähe und Distanz, Gegenwart und Vergangenheit.

Vielleicht ist die Augenblicksdichtung von Octavio Paz "post-modern"; zweifellos ist sie aber ein "posdata" derjenigen historischen Avantgarden, die eine neue Vision von Welt suchten und unter der Gestalt präsentischer Metaphern den Bogen zur Zukunft spannten. Dem Zeitablauf unterworfen ist das Neue dem Zeitvergehen überlassen; die einst neue Vision wird zur alten; der 'Blick nach vorne' der Avantgardisten wird zum Rückblick.

Das Sprechen mit Pausen, "blancos", Ironisierungen der "poesía del instante" unterbricht die Zukunftsvision, um stets Fragmente von Augenblicken zu gewinnen. In diesen ist "la presencia del deseo" als auratische Nähe in der Gestalt der Ferne erfahren. Es ist das Begehren nach der Sprache für die Welt, nach dem authentischen Moment, auf den ein "vacío" antwortet, ein Schweigen, das Gegenwart ist.

BIBLIOGRAPHIE

- Aullón de Haro, Pedro
1985 *El Jaiku en España*. Madrid: Playor.
- Borsò, Vittoria
1985 *Metapher: Erfahrungs- und Erkenntnismittel*. Tübingen: Gunter Narr.
- Cuesta, Jorge
1985 *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: FCE.
- Ceide-Echevarría, Gloria
1967 *El Haikai en la lírica mexicana*. México: Ediciones de Andrea.
- Dianne Cantella, Barbara
1974 "Del Modernismo a la Vanguardia: la Estética del Haikú". In *Revista Ibero-americana*, 40: 639-649.
- Díaz-Plaja, Guillermo
1966 *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Fein, John M.
1986 *Toward Octavio Paz*. Kentucky: UP
- Franco, Jean
1974 "El espacio". In Angel Flores (Hrsg.): *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz, S. 74-87.
- Gómez de la Serna, Ramón
1962 *Total de Greguerías*. Madrid: Aguilar.
- Page, John G.
1963 *José Juan Tablada, introductor del haikai en Hispanoamérica*. México: UNAM.
- Paz, Octavio
1966 *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI Editores.
1979 *Poemas (1935-1975)*. Barcelona-Caracas-México: Seix Barral.
- Paz, Octavio/Luis Mario Schneider, (Hrsg.)
1987 *México en la obra de Octavio Paz*. México: FCE.
- Riffaterre, Michael
1969 "La métaphore filée dans la poésie surréaliste". In *Langue française* ("La stylistique") 3: 46-60.
- Tablada, Juan José
1971 *Los mejores poemas*. Presentación Héctor Valdés. México: UNAM.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich
1988 "Octavio Paz. 'Los hijos del limo'. Europäische Avantgarde und mexikanisches Bewußtsein". In: Karl Hölz (Hrsg.), *Literarische Vermittlungen: Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur*. Tübingen: Niemeyer.
- Ulenbrook, Jan
1979 *Haiku. Japanische Dreizeiler*. München: Heyne.

Ureña, Max Enríquez

1978 *Breve historia del modernismo*. México: FCE (¹1954).

Wentzlaff-Eggebert, Harald

1986 "Textbilder und Klangtexte. Vicente Huidobro als Initiator der visuellen/phonetischen Poesie in Lateinamerika". In Titus Heydenreich (Hrsg.), *Der Umgang mit dem Fremden*. München: Fink, S. 91-122.

Xirau, Ramón

1974 "Del símbolo a la imagen." In Angel Flores (Hrsg.): *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz, S. 28-31.

RESUMEN

Los haikús de José Juan Tablada, poemas de transición entre Modernismo y Vanguardia, son más que la adaptación formal de un género japonés al castellano. Captando momentos importantes del arte japonés, los haikús inauguran la estética moderna: En la primera colección *Haikáis de un día* (1919) se realiza lo que Octavio Paz llama la experiencia del instante – una experiencia sin embargo distinta de la "instantaneidad" del Modernismo como visión lograda de un sujeto estético (Díaz-Plaja). Poesía de lo sencillo en la que la naturaleza deja impresiones pasajeras sin lograr volverse composición pictórica, el haikú es un fenómeno intertextual que busca la diferencia hacia el Modernismo desacralizando irónicamente, en la segunda colección *El jarro de flores* (1922), el instante de la epifanía modernista. Ambos rasgos anticipan la vanguardia y explican el fuerte influjo de José Juan Tablada sobre sus contemporáneos. La modernidad de Tablada, entendida en los dos sentidos de Paz, sea como ruptura de la tradición, sea como intervención del lector en el poema (*Poesía en movimiento*) es un efecto logrado por la brevedad del haikú. Por su fragmentación infunde la sensación del instante y aleja al mismo tiempo la captación de la referencia por juegos intertextuales que sólo el lector, como desde un trampolín, puede reconstruir.

La importancia de la fragmentación de la forma es evidente también en la poesía de Octavio Paz. Mientras que la fragmentación en *Piedras sueltas* (1955) disemina las imágenes como fotos de momentos mexicanos sacadas a caso, con las pausas del texto espacializado a partir de *Ladera Este* (1962-68), a pesar de la multiplicidad de sentidos de los que habla la crítica, se inaugura una forma de lectura paradójal: las pausas gráficas son al mismo tiempo experiencia palpable de la página blanca y signo de vacío referencial – silencios rellenos de impulsos intertextuales que le sugiere al lector el texto fragmentado. Después de *Blanco*, Paz enfoca una lectura en la que los blancos interrumpen la narración y remiten al instante de la impresión. Con fragmentos de experiencia presente la poesía de Paz evita la trampa de una utopía de cambio basada en la visión de un futuro; una visión que, como lo observa el ensayista Paz en *Lo hijos del limo* (1974) acerca de la vanguardia histórica (surrealismo), una vez a la merced del tiempo, inevitablemente se vuelve retroguardia.